

## ЭССЕИСТИКА

*Елена Петровская*

### **Становление по-американски: литературный опыт Гертруды Стайн**

В книгах, написанных о ком-то, почти всегда встречаются фотографии, словно подтверждающие чужую, как правило уже прожитую, жизнь. Три возраста, несколько друзей, одна или две квартиры. И обязательно какая-нибудь особая привязанность, та, что сразу же располагает, например собака. В книгах, написанных о Гертруде Стайн, встречаются все эти снимки. Детство в окружении семьи, квартира в Париже, спутница Алиса (по-американски Элис), брат, знакомые и почитатели, пудель Бэскет. В этих фотографиях сквозит одновременная доверчивость и нарочитость. Нетрудно представить: кто-то просит Стайн сесть в профиль, намереваясь сделать портрет, кто-то хочет запечатлеть “атмосферу” ее парижского дома-салона, кто-то продумывает планы, а кто-то снимает просто так. Вот Стайн позирующая, помнящая о себе и о направленном на нее объективе, — в шляпе, без, в жилете и окруженная жилетами (одно из немногих пристрастий в одежде), одна или вместе с Элис. Интересно, что получится, как будто прикидывает она. Попробуем вместе, вы на том конце и я, находящаяся здесь.

А вот — Стайн, живущая вне фотографического задания: увлеченная собакой, застигнутая на кушетке за работой, окруженная студентами (где же она?), поющая песню, сидя на низкой садовой ограде, скрестив ноги в сандалиях.

Сначала мы пытаемся “считать” лицо, восстановить — по застывшим чертам, по суммарному эффекту разнообразных ракурсов — его живую жизнь. Этого почти не удастся сделать, самое большее, что схватывается, — пронизывающая интенсивность взгляда. В глазах по-прежнему содержится сообщение. Заняв место фотообъектива и предавшись бесстыдному разглядыванию, нам кажется, что мы и есть его адресат.

Потом нас увлекают приметы времени, детали быта: костюмы, интерьеры, виды улиц, домов, газовые фонари, запряженные лошадыми повозки, первые автомобили. Мы пытаемся узнать эпоху, вернее,

эпохи. Наше знание заведомо ограничено, изобилие этнографического материала привлекает, но и ставит в тупик. Вдоволь насмотревшись на броши и шляпы, проследив историю технических новшеств, мы снова возвращаемся к лицам, к заинтересовавшему нас лицу.

Конечно, наш подход предельно психологичен. Мы пытаемся понять личность через лицо — такова вся наша традиция, она этому учит, а именно: проникать через поверхность в глубину.

Но по-настоящему восстановить присутствие в мире — тех, кто из него ушел, — мы не сможем, довольствуясь лишь набором фотографий из чужих архивов, одними и теми же снимками, воспроизводимыми вновь и вновь. (Не от этого ли возникает ощущение, что есть некая “подлинная” Стайн, та, что запечатлена на фотографиях Ван Вектена, Ман Рея, Битона и некоторых других, и что этот эталонный облик мы всегда сумеем отличить от всего случайного, недоосуществленного, одним словом, не сумевшего реализовать себя в исходный образец?) У нас имеются еще два средства, которые исключают, но, возможно, и дополняют в чем-то друг друга. Это — запись голоса и корпус всего, что было написано, или, коротко говоря, письмо. В 30-е гг. Стайн сделала запись для американского радио, отобрав и зачитав вслух отрывки из своих работ. Голос, прекрасно интонированный и мелодичный, тембром выше описанного современниками, как будто немного подгоняющий, поторапливающий рождаемые им слова (то ли по причине ограниченного времени вещания, то ли из-за технических искажений, связанных со скоростью записи, складывается впечатление, что Стайн чуть-чуть спешит), голос, на который наложились помехи вещания, все эти маленькие хрипы, потрескивания и шумы, и в самом деле превосходит любые ожидания. И этот поющий голос, претворяющийся в речь не механически, но через случайные паузы-заминки, соединяющий ритмические перепады в единую, неповторимую кривую своего пути, есть воплощенное присутствие. Именно звучащий голос оживляет лицо, позволяет увидеть смену его выражений, привнося динамизм реального существования в статику заснятых поз, так как он является тремолой жизни.

То, что непостижимым образом разъединяет смерть — тело и голос, — мы собираем опять воедино, из осколков и слепков, хотя трудно поверить, что звучащий в записи голос — всего лишь технический трюк. Этот голос поражает своей неподдельностью и уникальностью. Наши фотографии не только ожили, но и зазвучали.

Есть, однако, и другое средство, или другой путь. Перед нами — еще и множество написанных текстов, мы читаем их, не зная голоса, не слыша голоса, более того, вовсе не надеясь его услышать или рас-

познать. Мы читаем их, и это опыт нашей жизни, в которую вмешивается, вторгается, включается какая-то совсем иная жизнь. Можно ли сказать, что тем самым мы увековечиваем автора? И да и нет. Да, потому что так мы продлеваем жизнь его творений, нет, потому что автора не существует. В лучшем случае имеются “шедевры”, как могла бы выразиться Стайн.

Но каким же образом подойти к “шедеврам”, противостоящим “делу проживания жизни”, для обозначения которых в английском есть полноправное слово — “master-piece”, — а в русском лишь прямое заимствование из французского языка? И как странно звучит это слово по-русски, где к нему примешивается оттенок слегка померкшей грандиозности и старины. Как постичь “шедевр” — давнишний и совсем недавний, создаваемый уже в XX веке, — если, по мысли Стайн, он не имеет ни начала, ни конца? И никакой “психологии”. Конечно, это то, о чем в шедевре может говориться, шедевр, как правило, и повествует нам о времени и “самости” (“identity”), иными словами, о “человеческой природе” (“human nature”) с ее привычными способами удерживать, помнить, возобновлять. В том числе и через установление отношений (“relation”) — последовательности или причины, добавим от себя. А также необходимости (“necessity”), но все это вместе с неизбежностью привносит начало, середину и конец. Тогда как “шедевр”, по Стайн, — явление совсем иного порядка, это не “самость”, но некая “целость” (“entity”), и инстанция, к которой он причастен — “человеческое сознание (дух)” (“human mind”), — не возобновляется и не вспоминается, но просто существует.

Как существует картина, живописное полотно.

*...любая живописная работа [oil painting] независимо от того должна ли она по замыслу быть похожей на что-то и на это похожа или она должна по замыслу быть похожей на что-то и на это не похожа по-настоящему это не имеет никакого значения, факт тот что для меня она сумела обрести существование внутри себя и для себя, она продолжает существовать как живописная работа на плоской поверхности и она имеет свою собственную жизнь и нравится вам это или нет но вот она и я могу смотреть на нее и она действительно удерживает на себе мое внимание. [LA, p. 61]*

Вернемся ненадолго к старым снимкам. Они отчетливо передают интерес хозяев квартиры на рю де Флёрюс — Стайн и ее брата Лео — к современной живописи. “Стены студии от cimaise [верхней части карниза] до потолка были увешаны картенами”, — вспоминает Элис Токлас. Сначала постимпрессионисты, потом Пикассо и Ма-

тисс, потом кубисты. И много лет подряд, почти до самого конца, — Сезанн, художник, так и оставшийся вне школ и направлений. Обратившийся в материальную плотность своих холстов, в их насыщенную веществом, весомую данность. В студии, где Гертруда Стайн имела обыкновение работать по ночам, висел портрет госпожи Сезанн, приобретенный у Воллара. Сидя за массивным деревянным столом, она подолгу смотрела на висевшую напротив картину. В “Автобиографии Элис Б.Токлас” — позднейшей мистификации ее собственного рассказа о собственной жизни — появится запись: “...глядя и глядя на эту картину Гертруда Стайн написала Три жизни”. Сезанн был для нее источником “возбуждающего воздействия”, буквально: “стимулом”, “раздражителем”, “толчком” (“stimulus”). Впрочем, Сезанн был сам по себе — и в то же время он служил подсказкой. Он служил подсказкой в той мере, в какой он просто существовал.

*Сезанн дал мне новое ощущение композиции. Я была одержима этой идеей композиции... Важен был не один только реализм героев [,] но и реализм композиции. Пока я не появилась [,] это не мыслилось как реальность, но я восприняла это во многом от Сезанна. Флобер тоже имел некоторое ощущение этого [,] но никто [,] ни один из них [,] не мыслил это как реально существующее [entity,] не больше чем любой другой художник [,] кроме Сезанна. [Цит. по: G&A, p. 6]*

Оставим в стороне вопрос влияний. Примем к сведению лишь следующий факт: вместе с полотном Сезанна к Стайн приходит осознание композиции как проблемы, как того, что не менее “реально”, а следовательно, значимо, чем тем или иным способом созданный (нарисованный или описанный, т.е. вплетенный в ткань повествования) персонаж. Композиция, определяемая как “нечто реально существующее”, и есть та “целость”, образцом которой является “шедевр”. (Слово “entity”, фигурирующее в обоих контекстах, — только что приведенной цитаты и размышлений о “шедеврах”, — настолько полисемично и емко, что трудно подобрать один-единственный эквивалент при его переводе на русский язык.) “Целость”, которую Стайн противопоставляет “самости”, можно, наверное, понимать как литературу в чистом виде, письмо или текст (не вдаваясь здесь в различия между этими словами) в противовес тому, чем они обрастают при попадании в поле культурных значений, а именно: мотивами, генеалогией, достоинством, системой сложных иерархических отношений с другими произведениями, короче, различного рода детерминациями, если говорить об этом менее архаичным языком. Впрочем, в стайновском употреблении “простых” слов немало смысла, как мы сумеем в

этом убедиться, если будем и дальше придерживаться намеченного пути. Но, чтобы приблизиться к этой и другим вещам вплотную, нам придется не раз идти в обход.

Не менее “стимулирующим” оказывается Сезанн в те же годы и для другого писателя. О том, что встреча с Сезанном стала “важным подтверждением” его “пути”, сознаётся в своих письмах Р.М.Рильке. Осенью 1907 г. он ежедневно ходит в парижский Гран Пале, где была устроена первая — посмертная — ретроспектива работ Поля Сезанна. Каждое посещение вызывает в нем потребность написать об этом новое письмо, сообщить жене свои впечатления. Рильке утверждает, что тот перелом, который наметился в его работе, совпадает с достигнутым Сезанном рубежом. Именно поэтому, считает он, необходимо “беречь себя от соблазна писать о Сезанне” [ПС, с. 230]: все это для него слишком серьезно, к тому же он очень хорошо знает, как трудно подбирать для живописи подходящие слова. И все-таки он их находит.

Я думаю, что в письмах Рильке содержится все то, что опущено — как будто по умолчанию — в короткой фразе Стайн, констатирующей воздействие на нее Сезанна и развернутой в пояснение относительно “композиции” в одной из поздних устных бесед. И это тем более правдоподобно, что перед глазами обоих была по существу одна и та же картина — портрет госпожи Сезанн. В своих письмах Рильке дает подробное описание портрета женщины в красном кресле; портрет той же женщины, написанный тем же художником, висел, как мы знаем, в студии Стайн. Но дело не в совпадениях. Важнее то, что в обоих случаях мы сталкиваемся с Сезанном, ставшим литературой, воссоздаваемым — или впервые порождаемым — в стихии письма. Не может идти речи и о сопоставимости манеры: так, как писал Рильке, никогда не писала Стайн. И все же факт остается фактом: вместе с Сезанном что-то случилось для двух писателей — Рильке и Стайн.

Обратимся к письмам Рильке. Выделим несколько ключевых, на наш взгляд, или “формульных”, высказываний, которые помогут нам нащупать подходы к новаторским текстам Гертруды Стайн.

Одно из первых наблюдений Рильке связано с сезанновской палитрой. Он пишет, что у Сезанна синева, ведущая происхождение от помпейских фресок, “окончательно потеряла всякое иносказательное значение” [ПС, с. 19]. Это можно понять так: цвет перестает служить чему-то, будь то линия, замыкающая его в свой четкий контур, или картина в целом, подчиненная задаче рассказать, — рассказать историю, где цвет ни в коем случае не является отдельным действующим лицом, но, напротив, полностью подвластен повествовательной

структуре изображения, в котором, благодаря мимесису и действию механизмов подобия, зритель обнаруживает знакомый ему мир. Мир образов реальности и их символических содержаний. Тогда как цвет, утративший иносказательность, становится буквальным и открытым: опознаваемым как его первоэлемент, как физическая достоверность материала. Такой цвет освобождается от всякой конечной причины; он не существует для чего-то внешнего по отношению к себе, не существует в качестве знака, указывающего на запредельную “идею” цвета (очевидно, что каждый цвет что-то “означает”), но существует как вещь.

Через некоторое время Рильке снова вернется к этой теме, чтобы со всей определенностью заявить: “...никогда раньше [прежде Сезанна] не было раскрыто с такой ясностью, как дело живописи совершается среди красок, как надо их оставлять совсем наедине, чтобы они могли выяснять свои отношения” [ПС, с. 233]. Последние слова звучат двусмысленно: краски, выясняющие свои отношения, подобны людям — именно люди склонны обсуждать, обговаривать то, что между ними возникает, — “свои отношения”. Но если отвлечься от присутствующего здесь оттенка психологии общения (такая метафора вполне очевидна), то появится возможность прочесть это и по-другому: между красками действительно устанавливаются некоторые отношения в физическом смысле “сил притяжения и отталкивания”, как скажет об этом сам же Рильке, описывая портрет госпожи Сезанн [ПС, с. 236]. Подобные отношения самодостаточны: хотя и являясь условием проступания, проявления изображения, они создают ту изначальную, чистую физику красок, которая остается равнодушной к любым попыткам глаза в своем собирающем усилии ее преодолеть. Можно сказать, что между изображением и его материальной — красочной — основой всегда сохраняется неустранимый разрыв. И если классическая живопись пыталась свести его на нет, если порой она стремилась подставить на место самого предмета его живописный эквивалент — совершенную иллюзию реального, — то у Сезанна изображение не является неопровержимым и данным, оно должно возникнуть из красок и планов как результат системы отношений, в том числе и тех, в которые зритель вступает с картиной. Изображение не дается, но “случается”, иными словами, оно обнаруживает себя лишь в процессе становления-изображением.

Появление изображения — своеобразный прорыв из небытия в сферу видимого. Вызываемые к зримой жизни предметы, лица, пейзажи “вещественно-правдивы” и “неистребимы в своем упрямом существовании”. И когда Рильке замечает, что сезанновские фрукты “несъедобны” [ПС, с. 219], хочется добавить к этому, что портреты

тоже пишутся как натюрморты и что нигде не найти у Сезанна главенства человечески одушевленного над вещным и неживым. Наоборот, изображенное Сезанном кресло настолько “сочнее и гуще” легкой фигуры, охваченной им со всех сторон, что создается “что-то вроде воскового слоя”, и этот “слой” передает случайное присутствие в картине человека, который, будто уступая тяжести вещи, почти бесследно растворяется в ней.

То, что, вслед за интерпретацией Рильке сезанновского творчества как бескомпромиссной и точной работы, можно назвать объективным, вернее даже “объектным”, письмом, связано напрямую с отсутствием в картинах художника какого бы то ни было “идейного замысла”: уже в пейзажах, подмечает Рильке, обычным зрителям “недостаёт истолкования, суждения, чувства превосходства”. Тем более в портретах, где Сезанн кажется им полностью “несостоятельным”. “Несостоятельность” — это, на наш взгляд, косвенная констатация неудачи коммуникации, ее внезапного обрыва, это осуждение неспособности художника средствами живописи оформить и передать зрителю некий посыл. Сообщение не считается с сезанновских полотен, его попросту там нет, место сообщения заняла “безграничная, деловая точность, не желающая ни малейшего вмешательства в чуждую ей область”, а “чуждая область” и есть область привносимых извне моральных суждений, их всегдашний, приуроченный ко времени и месту, дидактизм. Такого рода общепринятой моралью насквозь пронизаны “воскресные фотоснимки семейств или помолвленных пар”, прославляющие ценности буржуазного существования. Но Сезанн, в отличие от преуспевающих фотографов, “несостоятелен”: он стоит по ту сторону любой ценностной шкалы, как художник он поставил себя вне морали, по выражению Рильке — “выше даже любви”. Ведь если художник пишет не вещь, но свою к ней любовь, то от этого “вещь становится хуже: мы начинаем судить о ней вместо того, чтобы просто о ней сказать”. Сезанн-художник умеет просто сказать о вещи: “вот она”, он умеет потратить свою любовь “в анонимной работе, рождающей... чистые вещи”. Именно поэтому на его картинах они начинают “новую жизнь, без всяких воспоминаний о прошлом” [ПС, с. 231; 228—229].

В другом месте Рильке выражает ту же мысль по-другому. В один из дней он приглашает знакомую художницу посетить с ним вместе салон, чтобы услышать ее непредвзятое мнение о картинах. “Он, как пес, сидел у своего холста, без малейшей нервозности и без побочных мыслей” [ПС, с. 226], — таково впечатление художницы о Сезанне, “спокойное” и “свободное”, как считает Рильке, “от литературных

влиятий”. Замечательно, что в этом эпизоде, в этих строках осуществлена как бы двойная редукция. Прежде всего, Рильке призывает в свидетели человека, чье суждение должно быть живописно достоверным (у Фрейлен Фолльмёллер, узнаём мы, “есть и прекрасная художественная школа и точный глаз”), но это не просто живописно достоверное суждение, а суждение, идущее изнутри живописи. Голосом художницы говорит картина, тогда как голос (письмо) Рильке — это голос (письмо) литературы. С другой стороны, непроизвольной редукции подвергается затем художник. И снимаются с него не напластования чужеродных сфер творчества, живущих по иным законам, не его эрудиция или знания, добавленные к природному дарованию и надстроенные поверх него, но сама его психология, его врожденная ориентация в том мире, который накрепко освоен и означен человеком. “Трезвость”, или “смирненную объективность”, сезанновского взгляда можно действительно уподобить лишь взгляду собаки, лишенному “высокомерия или умствования” [ПС, с. 238], то есть того, чем окрашивает взгляд природа человека.

Однако взгляд собаки — формула куда более радикальная, чем может показаться. Такой взгляд вообще не есть взгляд в строгом смысле слова. Он не стягивает предметы в единую точку перспективы, не знает языка и не удерживает смыслы, но блуждает, движется своими собственными путями — путями запахов, путями жизни самих вещей. Пожалуй, это есть не что иное, как открытый зрячий глаз мира, наблюдающего за нами так же, как мы наблюдаем за ним. И этот взгляд достается Сезанну. Художник видит, как изначально устроен мир, но, так видя, он перестает быть человеком по имени Поль Сезанн, перестает быть воплощенными сознанием и субъективностью. Он переходит в лучистую траекторию взгляда, постигая тайну самой видимости.

Особая “вещественность” сезанновских изображений, их свободная от комментариев предметность возникает, как это нам уже известно, из определенных цветовых соотношений. Взяв за исходный тезис знакомое нам утверждение о том, что краски, оставляемые наедине, призваны “выяснить свои отношения”, сместим в нем немного акцент, задавшись вопросом о характере, природе этих отношений. Обратимся к тому, как Рильке описывает технику Сезанна, чтобы еще раз — с большими подробностями — прояснить их свойства. “Он начинал с самого темного цветового пятна, а затем покрывал его глубиную слой краски, которую немного выводил за его пределы; поступая так дальше, оттенок за оттенком, он постепенно приходил к иному, контрастирующему элементу кратины и тогда, заложив новый центр, опять начинал действовать так же” [ПС, с. 220—221]. Мы видим, что



в сезанновской картине отсутствует единый центр; “la réalisation” (слово самого Сезанна: осуществление вещи; овладение предметом) идет “окольными путями”. Но то, что получается в итоге, в своем тяжело-весном существовании, как кажется, утверждается навсегда. И снова Фрейлен Ф. дает подсказку: “Как будто взвешено на весах: там предмет, а здесь цвет; ни больше и ни меньше, чем нужно для равновесия. Это может быть много или мало, смотря по обстоятельствам, но это в точности то, что соответствует предмету” [ПС, с. 226–227]. Безусловно ценной является для нас идея равновесия, хотя в приведенных словах речь идет о внешнем равновесии, точнее, о балансе между “внутренним” (изображением) и “внешним” (его объектом). Впрочем, в последующих размышлениях Рильке эта оппозиция уступает место представлению о равновесии в самом изображении, можно даже сказать — представлению о картине как внутренне равновесной, о чем с наибольшей убедительностью свидетельствует столь внимательное к деталям описание портрета госпожи Сезанн (мы все время имеем в виду одну и ту же картину).

Похоже, что само описание строится по принципу сезанновского “réalisation”, — по ходу аккуратного прохождения различных участков цвета рождаются предметы и их окружение — всё разом; хотя это и портрет, внимание писателя (как и художника) сосредоточено не на лице: из обоев проступает “красное низкое кресло”, оно постепенно завоевывает пространство своей настойчивой округлостью и цветом; в это кресло, как оказывается, посажена женщина, чье платье, жакет, бант, всего лишь “намеченные”, — это “зелено-желтые”, “желто-зеленые”, “серо-стальные” и синие тона, соседство которых использовано “для простой моделировки светлого лица”. Даже коричневый цвет волос и такой же отблеск зрачков “реагируют на свое окружение”. Из этого следует значимый вывод: “*Кажется, что каждая точка картины знает обо всех остальных.* Так явно участвует она во всем, так очевидна в ней игра сил притяжения и отталкивания, так заботится она о равновесии целого и в конце концов сообщает это равновесие действительности” [ПС, с. 236]. Итак, равновесие достигнуто, и это — равновесие картины: оно состоялось благодаря соседству красок и их “отношениям” между собой, будь то взаимная поддержка, взаимопереход или контраст. Возможно, что это равновесие предшествует даже “действительности”, по крайней мере, как замкнутый в себе порядок оно существует независимо от нее.

В пределах описанного “целого” ни один из цветов не является главным; все они равноправны и равноценны, например в моделировке лица. Контур не довлеет образной завершенности, он не наде-

лен абсолютным знанием творимой им формы, напротив, — лишь каждая “точка картины”, лишь мельчайший сгусток материи краски “знает обо всех остальных”. Как “знает” он и о белых участках холста, которые то тут, то там остаются у Сезанна незакрашенными (достаточно присмотреться к натюрмортам), когда художнику до конца не ясно, какой здесь должен появиться цвет, чтобы он смог включиться в систему отношений с другими, уже нашедшими линии и векторы своего физически постижимого взаимодействия.

Есть немало подтверждений тому, что Сезанн пишет всю картину сразу, не отдавая каким-либо одним ее участкам приоритета перед остальными. “*Réalisation*”, таким образом, движется иными путями, чем того требуют центр и периферия, оно как воплощенная живописная стратегия подвергает сомнению даже такие устойчивые ориентиры, как начало и конец. Так, белые участки холста заряжены потенциалом будущей краски, которую они готовы на себя принять, но при этом они уже участвуют в возникшем равновесии. Строительство перспективы — еще один линейный принцип — сменяется аранжировкой живописных “планов”. В итоге само изображение несет на себе печать всеобщей “эквивалентности” различимых в нем компонентов и средств: предметы на картине освобождены от своего утилитарного предназначения, их невозможно потреть — употребить, — забыв об их предметных “сущностях”, люди утрачивают время и память, в том числе и собственной жизни, они молчаливы и непроницаемы для любых попыток им что-либо вменить. В своих правах уравнено существование всего — одушевленного и неодушевленного, — и это “равновесие”, этот вновь обретенный искусством баланс сполна возвращается миру.

Я возвращаюсь к своим первым впечатлениям от чтения текстов Стайн. Мне приходится говорить здесь от первого лица, апеллируя к собственному опыту чтения, поскольку переводов этих текстов практически не существует. Они живут своей нездешней полноценной жизнью в американском английском, многословные и короткие, растянувшиеся в нескончаемые эпопеи и сжатые до отдельных герметичных фраз, в которых напрочь утрачивается чувство смысловой ориентации и откуда выбираешься лишь посредством ими же самими подготовляемого ритмического прыжка. Очень трудно говорить обо всех текстах сразу, хочется ввести хотя бы жанровые рамки (роман, автобиография, стихи, пьеса, портрет), но тут же понимаешь, что жанр для Стайн — весьма условная рубрикация формы, ее случайное инвентарное имя, понимаешь, что форму предстоит создать

заново, что, к примеру, роман как жанр будет рождаться вместе с данным конкретным произведением Стайн, которое всего лишь для простоты и удобства читательского потребления называется романом. Форму, повторяю, предстоит отвоевать заново — отвоевав ее у нее самой, — погрузить в забывчивость относительно собственных оснований, практикуя при этом и локальную — в масштабах возобновляемого писательского усилия — культурную “амнезию”. Но я забегаю вперед.

Пожалуй, одно из самых сильных первых впечатлений от чтения Стайн — это своеобразный аутизм текстов, их почти непроницаемое существование в самих себе. Конечно, такая замкнутость тут же разрушается, как только начинаешь читать: своим подключением к этим текстам ты уже вступаешь с ними в контакт. Контакт приятный и обезкураживающий: поскольку, с одной стороны, эти тексты нередко обращены к “вам” и даже лично к “тебе” (момент интимности достигается частым использованием английского “you”, не знающего разницы между “тобой” одним и всеми “вами”), они взывают к читателю своими вопросами, на которые тут же и отвечают, — но при этом читатель как будто заведомо втянут в эту игру, он застает себя в роли ее заранее назначенного, неперемного участника, он плавно переносится на волнах ответов и вопросов — из вопроса, который уже есть ответ, в ответ со скрытым знаком вопроса. С другой стороны, несмотря на такую доверительность, которая отслеживается по многочисленным знакам и особенно заметна в лекциях (Стайн написала целый ряд лекций, которые она потом зачитывала — в различных американских университетах, в Кембридже и Оксфорде, — и всякий раз это был заблаговременно сочиненный текст), несмотря на это, читающий попадает на территорию, которую он должен осваивать сам. Да-да, вы и в самом деле видите, что я имею в виду, — повторяет часто Стайн, повторяют ее повторы. Но мы этого никак “не видим”, нас манит приветливая рука, нам кажется, что мы слышим голос (очень мелодичный, даже если мы никогда не слышали записи голоса Стайн), но, ступив туда, откуда доносились эти звуки, где эти жесты ощущались как дружеское прикосновение, как приглашение последовать за ними, вдруг проваливаешься в пустоту языка, которая одновременно оборачивается сверхплотностью его знаков, так как персона автора или рассказчика — всего лишь личина, маска, скрывающая под собой массивный и индифферентный языковой корпус.

Тексты Стайн лишь внешне обеспечены — необходимыми, но на поверку ложными коммуникативными ходами, поскольку, начиная проходить путь чтения, мы сталкиваемся с деформациями самого языка, с его собственными жестикულიацией и мимикой. Это — язык, от-

пущенный на волю. И, дабы окончательно убрать приметы органического, Стайн опускает запятые, эти паузы, или знаки дыхания, как говорит она сама; ведь каждому, кто дышит, и так должно быть известно, когда следует остановиться, чтобы сделать очередной вдох. Итак, запятых больше нет, рассказчик словно поражен удушьем, его дыхание более неразлично, и тогда начинаются встречи, коллизии и взаимоперетекания слов. Слова, воспринимаемые нашим слегка растерявшимся взглядом, сталкиваются как аттракционы, слипаются, образуя новые смысловые блоки, в которых смысл часто блуждает, но никогда до конца не утрачивается (Стайн прекрасно знала об этом, она знала, что в словах заключена своеобразная смысловая инцестуозность, — даже если полностью разрушить синтаксические связи внутри предложения, если расставить слова в произвольном порядке, они все равно начнут переговариваться, друг к другу устремляться и друг на друга влиять; соседствуя, они неизбежно станут порождать в очередной раз смысл, будучи не в силах преодолеть и изжить свою символически нагруженную память).

Отпуская язык на волю, Стайн позволяет ему запутываться в самом себе, разбухать, неуклюже повторяться, образуя неровные напластования, единственная основа которых — ритм. Но и этот ритм мы призваны открывать и устанавливать в значительной мере сами.

Аутические тексты Стайн речитативны. Однако это внутренний распев, мелодия которого вообще не рассчитана на какое-либо воспроизведение, а проще говоря, на слушателя. Другое дело, что в эту речь для себя ты можешь каким-то образом включаться. Читатель текстов Стайн как раз и совершает это, озвучивая подобную “внутреннюю речь” (Л.Выготский) с характерными для нее семантикой и синтаксисом, а также уникальным фонетическим рисунком. Текст, разворачивающийся как внутренняя речь, полон радости от игры с самим собою; если это по-прежнему речь (хотя в данном случае мы говорим об особенностях письма), то освобожденная от своего носителя, не предполагающая никого, кто опознавал бы ее в качестве таковой, — речь для себя и внутри себя, беззаботная, поверхностная, зачастую невнятная. Возможно, это жизнь самого языка до того, как им овладели, — и в первую очередь, конечно, говорящий субъект.

Но, возможно, что это и не так или не совсем так. Тексты Стайн, напоминающие внутреннюю речь и отчасти, наверное, структурированные по некоторым ее принципам (преобладающая предикативность синтаксиса и др.), все же остаются текстами чтения, хотя условия и само понятие такого чтения нуждаются в серьезных оговорках. Не исключено, что в случае со Стайн мы имеем дело с чистым моде-

лированием чтения, а именно: с изучением самих его предпосылок, что своей обратной стороной имеет написание текстов, одинаково открытых навстречу различным интерпретационным кодам и системам чувственности, привносимым каждым индивидуальным читателем. Но эту гипотезу мы будем еще обсуждать.

Существуют попытки соотнесения текстов Стайн с нарушениями речи, характерными для больных с афазией. С одной стороны, у афазиков наблюдается утрата способности именования, в результате чего предложение лишается такого ключевого элемента, как подлежащее. Слова же, обладающие принципиальной внутренней контекстуальностью (местоимения, местоименные наречия, связующие частицы и другие соотносящие части речи), не только сохраняются, но и, подкрепляя друг друга, часто попросту повторяясь, нагнетают и наращивают речевой поток. Исследователи склонны проводить параллели между этой разновидностью клинической болезни и теми текстами Стайн, где она тщательно избегает имен существительных, акцентируя тем самым чисто синтаксические функции используемых слов.

Да, действительно, ученица Уильяма Джеймса, Стайн поначалу крайне недоверчиво относилась к существительным, фиксирующим “устойные” состояния сознания. Ее интересовала личность как переход — несмотря на веру Стайн в существование “глубинной природы”, — будь то живые люди или литературные герои. Стайн действительно обходила имена, насколько это было возможно: игнорируя их полностью, но также и находя им замену — причастие настоящего времени, герундиальную форму, которая должна была подменить субстантив. И не столько подменить, сколько придать ему внутреннюю текучесть, наделить его необходимой переходностью, которая, по ее мысли, лучше передавала бы некую индивидуальность в качестве присущего ей ритма речи. В этом уже было много допущений, в этом был отход от реалистической правды жизни (когда дело касалось ее письма), поскольку никто никогда не говорил так, как говорили стайновские герои. Впрочем, устанавливая малую конвенцию, распростираемую на вполне конкретное литературное произведение, она весьма условно и схематично вводила, скажем, какой-нибудь диалект (в ранней повести “Меланкта” диалект городской негритянской среды), не скрывая, что диалект этот — не более чем литературная фикция, что это всего лишь призрачная рамка для еще более призрачных вещей. Дело в том, что в пределах такого искусственного диалекта размещались слова, вообще не имеющие отношения к какой-либо произносимой речи, к речи, возникающей или могущей возникнуть внут-

ри языка. Ходульный диалект распался на потоки субстантивированных причастий, в принципе допускаемых грамматикой, но употребляемых в письме столь часто вне реальной речевой практики (вместо “love” — “loving”, вместо “life” — “living”, вместо “thought” — “thinking” и т.д.), что такая записанная речь — например, в виде реплик персонажей — была насквозь вымышленной и ирреальной.

“Jeff what makes you act so funny to me. Jeff you certainly now are jealous to me. Sure Jeff, now I don’t see ever why you be so foolish to look so to me”. “Don’t you ever think I can be jealous of anybody ever Melanctha, you hear me. It’s just, you certainly don’t ever understand me. It’s just this way with me always now Melanctha. You love me, and I don’t care anything what you do or what you ever been to anybody. You don’t love me, then I don’t care any more about what you ever do or what you ever be to anybody. But I never want you to be being good Melanctha to me, when it ain’t your loving makes you need it. I certainly don’t ever want to be having any of your kind of kindness to me. If you don’t love me, I can stand it. All I never want to have is your being good to me from kindness. If you don’t love me, then you and I certainly do quit right here Melanctha, all strong feeling, to be always living to each other. It certainly never is anybody I ever am thinking about when I am thinking with you Melanctha darling. That’s the true way I am telling you Melanctha, always. It’s only your loving me ever gives me anything to bother me Melanctha, so all you got to do, if you don’t really love me, is just certainly to say so to me. I won’t bother you more then than I can help to keep from it Melanctha. You certainly need never to be in any worry, never, about me Melanctha. You just tell me straight out Melanctha, real, the way you feel it. I certainly can stand it all right, I tell you true Melanctha. And I never will care to know why or nothing Melanctha. Loving is just living Melanctha to me, and if you don’t really feel it now Melanctha to me, there ain’t ever nothing between us then Melanctha, is there? That’s straight and honest just the way I always feel it to you now Melanctha. Oh Melanctha, darling, do you love me? Oh Melanctha, please, please, tell me honest, tell me, do you really love me?” [TL, p. 176—177]

Однако настоящий афазический взрыв причастий происходит в романе “Становление американцев”:

Family living can go on existing. Very many are remembering this thing are remembering that family living can go on existing. Very many are quite certain that family living can go on existing. Very many are remembering that they are quite certain that family living can go on existing.

Any family living going on existing is going on and every one can come to be a dead one and there are then not any more living in that family living and

that family is not then existing if there are not then any more having come to be living. (...) [MA, p. 415]

Второй тип заболевания афазией предполагает, напротив, так называемый аграмматизм, когда все синтаксические связи рушатся вместе с выпадением сугубо грамматических, или связующих, слов: остаются хаотично подбираемые имена, а в предельных случаях — одно-единственное имя-предложение. Аграмматизм афазиков сравнивается с тем, что принято называть поэзией Стайн, — текстами, изобилующими неописательными в отношении объекта-референта существительными, которые, наряду с некоторыми другими частями речи, расставлены так, что нормативные синтаксические структуры предложения более неузнаваемы. Замечу, что этот род текстов представляет, по-видимому, наибольшие трудности для перевода, поскольку здесь возникают открытые полисемичные переходы, которые могут быть воссозданы лишь средствами наличного языка, иными словами, адекватным воспроизведением той же лингвистической ситуации в своем языке, но не прямым — подстрочным — переводом.

THIS IS THE DRESS, AIDER

Aider, why aider why whow, whow stop touch, aider whow, aider stop the muncher, muncher munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a meadowed king, makes a to let.

[TB, p. 76]

В любом случае эти параллели, на мой взгляд, интересны не сами по себе, но в следующем отношении: больные с афазией не в состоянии совладать с языком, они не могут сделать речь предметом своего осознания. Утрата ими “языкового сознания” (А.Р.Лурия) приводит к тому, что язык ведет их за собой, демонстрируя при этом собственные “эксцессы”, — гипертрофию синтаксиса в ущерб семантике и наоборот. И в том и в другом случае мы сталкиваемся со своеобразными провалами языка в свое же лоно, с неконтролируемым разрастанием языковой ткани как таковой. Это язык, освобожденный от господства нормы, от той “большой” грамматики, которая обеспечивает его коммуникативную роль. Это язык, ставший почти бессмысленным бормотаньем, речь, которая захлебывается, заговаривается в самой себе. Даже если предположить, что у Стайн, напротив, было сверхразвитое языковое сознание, эффект ее письма приближается к эффекту афазической речи — но не столько в структурном отношении, сколько в предоставлении возможности языку предстать в своей анонимности, когда слово мыслится не функционально, когда оно вообще не мыслится, но существует и воспринимается как вещь — в

густоте составляющих его звуков, в туманности и слитности рассеянных в нем значений.

Итак, если представить письмо Стайн как внутреннюю речь, то тем более понятным будет замечание о том, что его семантические основания замешаются “альтернативной лингвистической связностью”, покоящейся на подборе слов (манере выражения), аллитерации, ритме, рифмовке и т.д. (Р.Костеланец). Это возвращает нас назад к тому интериоризованному голосу, к которому мы прислушиваемся и который тем самым высвобождаем, следуя перипетиями стайновского письма. Можно воспользоваться и другим образом, в частности для того, чтобы подчеркнуть ускользающий звук этого голоса и в то же время его почти физически ощутимые перепады: речь идет о понятии воспроизводящего сказа, которое Б.Эйхенбаум развивает применительно к бесконечно подвижной текстуре гоголевской прозы. Такого рода сказ, или голос повествователя (в скобках заметим, что повествователь и автор совсем не одно и то же), отмечен системой мимико-артикуляционных жестов, это выразительная речь в противовес логической и связана она с тем, что можно назвать специфической жестикуляцией самого письма, которое словно подмигивает, смеется, гримасничает, постоянно меняя маски. Основные приемы воспроизводящего сказа у Гоголя — это каламбур, декламация и так называемая звуковая семантика, когда слова как знаки понятий практически не ощущаются и от целой законченной фразы остается всего лишь акустическое впечатление некоторого “звукоряда”. В результате на первый план выдвигается не значение слова, а его звучание, которое и определяет собой все возможные, не ограниченные одним лишь словарным перечнем, значения (это объясняется тем, что в звуковом очертании слова есть своя интонационно-музыкальная избыточность, что слоги, соседствуя друг с другом и образуя единое слово, которое мы спешим прочесть и понять, вступают в самостоятельную игру между собой, завораживая нас теми неявными значениями, которые могут нести в себе их звон, скрежетание, глухое столкновение, шелест, шорох, шепот). Такие значения являются глубоко ситуативными — они не заданы лексическим составом языка, но рождаются — каждый раз заново — по мере чтения, воздействуя направленно и “одноразово” — так, как организована речь.

Однако если живая речь нуждается все же в коммуникантах — несмотря на всю ее мелодику и ритмичность, безотносительные порой к содержанию говоримого, она все равно к кому-то обращена, — так вот, если живая речь в своей основе диалогична, то внутренняя



речь, как уже отмечалось, рассчитана лишь на самое себя. Не случайным в этой связи представляется стайновское противопоставление “целости” и “самости” (“entity” и “identity”). “Целость”, или письмо (“writing”), и есть своеобразный сказ, ни к кому в сущности не обращенный, тогда как “самость”, или говорение (“talking”), это всегда двое: ты и твоя собачка (любимый образ Стайн), ты и твоя аудитория, ты и твой корреспондент. И если такая диалогическая структура “самости” лежит в основе любого высказывания — его грамматику по сути дела определяет и корректирует реципиент, — то “целость” выступает вне грамматической нормы, она сохраняет письмо как внутренний монолог пишущего, подчиняющийся скорее структуре сновидения или мечты. Стайновский сказ предельно автореферентен, и один из основных его приемов это повтор. Ее повествователь (повествовательница) как будто страдает врожденным нарушением речи: он забывает имена, нагнетая одни и те же абстрактные местоимения, либо, напротив, впадает в безостановочное именование. Но этот “сказитель”, несмотря на свою смысловую неловкость, подобно гоголевскому умело интонирует речь, выстраивая длинные пассажи (абзацы с новым “равновесием”) или же ритмически чеканя фразы из нескольких коротких слов. “Сказитель” этот и есть акустический массив языка, его сонорные микростолкновения и разряды; он не ведает логики субъективности — логики авторства, — распавшаяся на множество мельчайших звуковых артикуляций-жестов. Из них одних он и состоит. И “сказитель” этот является существом поверхности, организующим, оформляющим, увлекающим за собой стайновское письмо.

Эффект такого “уплощения” достигается целым набором средств. Уже в ранней книге “Три жизни” Стайн немало потрудились над тем, чтобы освободить слова от их романтических и литературных значений (канона прозы XIX века), наделяя их взамен тем “буквальным аксиоматическим значением” (Д. Сазерленд), которое вкладывалось в простые обыденные слова современниками Стайн в ситуациях их рутинного употребления. Значительно позже, в “Нежных пуговицах”, целиком пройдя весь путь отказа от существительных и затем опять вернувшись к ним, Стайн настолько далеко заходит в своей всегдашней экспериментации с синтаксисом предложения и порядком слов в нем, что в словах — существительных — начинают проглядывать их “корневые значения”, которые в своей основе пиктографичны (А. Стюарт). Это приближает литературное усилие Стайн к усилию чисто живописному (она сама любила эту аналогию), когда при чтении письменных текстов переживается опыт их чувственного — зрительного и, возможно, осязательного — восприятия. Слова разворачива-

ют себя как картины — графический образ по-иному не опознаваемой реальности. Вернее даже, как китайские свитки, в иероглифически пейзажной зримости которых слиты воедино знак и референт. Наконец, мы уже отмечали повышенный, хотя и преходящий интерес Стайн к разнообразным соотносящим словам, или шифтерам, интерес, воплотившийся в ее самом большом романе “Становление американцев” и напрямую связанный с замыканием языка на самом себе, с исключением из фраз и даже целых абзацев всякой внешней референциальности, поскольку такое “местоименное” письмо концентрируется на самих отношениях между словами, то есть на грамматических условиях смыслопорождения и понимания.

Таким образом, чтение текстов Стайн во многом предполагает разглядывание: ощущение ритма (“голос”) неотделимо от восприятия места слова, точно так же как и самого слова, по которому это место и распознается. Помогая желанному читателю (“Я пишу для себя и посторонних”), Стайн, назвавшаяся Элис Токлас, в автобиографии, написанной от третьего лица, дает понять, что особое ощущение от ее текстов возникает тогда, когда их читают в гранках. А что такое чтение гранок, спросим мы себя. Чтение гранок это скольжение по поверхности знаков, когда стремишься в графике слова (предложения) выявить и устранить изъян — возможную опечатку, типографический дефект; в этом случае, помимо смысловых значений, обращаешь внимание на рисунок слов, на слова как рисунки; чтение гранок предполагает медлительную сосредоточенность на отдельных словах, иначе говоря, пословное чтение (Д.Сазерленд), из которого — впоследствии, с почти неприметным запаздыванием — возникает, оформляется некоторый общий смысл. Здесь, на мой взгляд, напрашивается очередная параллель с живописью: чтение гранок в плане обретения понимания прочитанного похоже на тот временной разрыв, который существует, скажем, в восприятии кубистской живописи, — из разъятых частей в конце концов воссоздается форма, геометрическая подоснова изображения не исключает полностью подобий и никогда не расстается с ними до конца, но прежде чем удастся установить некое соответствие или сходство — пусть даже непоправимо нарушенное, — приходится останавливаться на отдельных элементах живописи как таковых, приходится переживать опыт неузнавания (в случае литературных текстов — опыт непонимания или недопонимания), до того как в том или ином виде проступит завершенная целостность, будь то предметность по преимуществу беспредметного изображения либо приостановленное лингвистическое значение слова.

Стайн находит свою метафору для такой ситуации: представьте себе, что вам стригут волосы, говорит она, вы не можете читать в очках, но кладете их поверх страницы, на раскрытую книгу, которую держите на коленях, и тогда ваши очки сами выбирают для вас слова, выхватывая и увеличивая их своими линзами. Итак, все, что можно прочесть, это несколько произвольно выпрыгнувших слов, это одно или два слова, которые нам удастся видеть. В восприятии этих слов соединяются звук и образ. Пристальное вглядывание корректирует латентный звук. Чтобы услышать, нужно смотреть. Чтобы понимать, нужно одновременно смотреть и слушать.

А теперь, в этой перспективе, постараемся вернуться к тому, что Рильке говорил о Сезанне: цвет, как мы помним, утрачивает свое “иносказательное значение”, живопись совершается сама по себе, “среди красок”, оставаясь равнодушной к сюжетам и суждениям. Стайновская проза тоже в этом отношении “нейтральна”: ее лексикон устойчив и прост, возможно, несколько скупее, аскетичнее палитры Сезанна, это лексикон настоящего, как говорит Стайн — “длящегося” настоящего времени языка, письмо занято самим собой вплоть до полной утраты своей повествовательной сверхзадачи. Таковы “Три жизни”, книга, созданная под воздействием портрета госпожи Сезанн (таковы и последующие книги). И хотя во всех трех историях сохраняется и выдерживается некая сюжетная канва, кстати говоря, весьма единообразная, ее роль, на мой взгляд, соотносима с необязательной — вторичной по отношению к жизни цвета — фигуративностью сезанновских изображений. Так, знаменитая “Меланкта” (как и две другие повести) начинается эпизодом, знакомящим читателя с героиней в настоящем времени рассказа, после этого повествование обращается к событиям прошлого, потом, пройдя отрезок пути, связанный с историей жизни главных героев, мы снова попадаем в настоящее время, где происходят еще два-три события, разражается кризис, после чего повествование тихо сходит на нет. Нарратив строится как набор отдельных эпизодов и уже одним этим копирует требования последовательного изложения событий, типичного для любой “реалистической” прозы.

Эпизод, которым начинается “Меланкта”, — негритянская девушка по имени Меланкта принимает роды у своей подруги, — повторится почти в тех же самых словах ста пятьюдесятью страницами позже, когда мы пойдем наконец, к какому времени рассказа он действительно относится. Смерть Меланкты воспринимается не как кульминационный момент — так заканчивается каждая из трех описанных Стайн историй жизни женщин, — но скорее как “простая точка”

в конце рассказа (М.Хофман). Вообще, начало и конец в этой повести предельно стерты — начало несет в себе потенциал возобновления, следовательно, оно не абсолютно; точно так же реальная сюжетная концовка и завершение литературной формы явно рассогласованы между собой: сюжет исчерпывается тогда, когда основной персонаж себя окончательно “выговаривает”, после чего, однако, еще некоторое время может длиться затухающий рассказ. Ибо, как мы отмечали это выше, персонажи создаются ритмом речи, невероятно длинными репликами, которыми они обмениваются в ходе чисто литературных диалогов, растянувшихся на десятки страниц, когда каждый из собеседников поочередно произносит свою реплику-монолог, а другой на это время умолкает.

Дело не в том, что в этом проявляется своеобразная классицистская или новоявленная театральность, дело в том, что речь героев представляет собой запись их психологических состояний, вернее, состояний сознания, как о том мечтала Стайн, со всеми нюансами повторов и перепадов последних. Это кажется парадоксальным, но, желая передать такую психологию, Стайн вверяла своего героя целиком и полностью заботам языка, равно как и своему письму, которое всегда стремилось захватить его поверхность. Переведенный таким образом в план языка, разворачивающегося по своей вполне особой логике, герой, естественно, терял глубину психологических черт, которыми его наделяла прежняя литература: описания становились более чем условными, а употребляемые в них прилагательные (“хороший”, “добрый”, “мрачный” и т.д.), при постоянном бесстрастном их повторении в рассказе, из оценочно-описательных эпитетов превращались в стойкие, по большей части внутриязыковые, образования (например, многократно повторяемые словосочетания “добрая Анна”, “бедная Лена” и др.).

The good Anna was a small, spare, german woman... [TL, p. 13]

Rose Johnson was a real black, tall, well built, sullen, stupid, childlike, good looking negress. [TL, p. 85]

Lena was patient, gentle, sweet and german. [TL, p. 239]

Итак, автореферентность выдерживается в текстах Стайн на двух основных уровнях: на микроуровне, когда дело идет об отдельных словах и их соединении в предложении, а предложений, в свою очередь, в абзац, но также и на макроуровне формы, когда под вопрос оказывается поставленным уже самый жанр. Можно сказать и так: персонажи Стайн как будто распластаны в ее письме, их поперемен-

но удерживают и разбивают вдребезги ритмы вмененной им речи, то есть ритмы сцеплений отдельных слов, отпущенных на вольное существование. В этих словах слышатся и видятся их собственная связь, их собственные прихоти и капризы, вовсе не имеющие отношения к каким бы то ни было внешним целям, которым эти слова обычно подчинены, — передаче конечного смысла, морали рассказа, наконец, ощущения правдоподобия и психологической глубины. Стайн пользуется языком, как Сезанн использует краски: он прислушивается к ним и им одним доверяет. Стайн же присматривается к словам и пытается заставить их быть всецело в настоящем — не в прошлом культурных этимологий и жанровых конвенций, а в настоящем времени ее освобождающего письма.

Повторю, что такое внимание к языку, пусть и сопряженное с осуществлением конкретной задачи (записи “умственных” состояний героев и через эти состояния особенностей создаваемых характеров), приводит к подрыву оснований некоторой жанровой формы, закрепленной в системе правил, требующих своего неукоснительного соблюдения: полагаясь на язык, отдавая приоритет речи (Стайн уверена в том, что говорится всегда одно и то же, но говорится по-разному, и в этом различии и состоит человеческая уникальность; уникальность человека есть музыкальный ритм, особая партитура предьявленных в речи переменчивых состояний сознания), итак, отдавая приоритет речи в “описании” своих героев, Стайн тем самым нарушает равновесие формы, точнее, выводит эту форму из установленного для нее равновесия, на деле видоизменяя то, что впоследствии она часто будет называть “композицией”. Мы отмечали, что начало и конец в “Меланкте” теряют свою непреложную заданность; если так, то создаются условия для нового представления об организации самой литературной формы. Вспомним в этой связи о том, что Рильке видит в картинах Сезанна: присущее им особое равновесие, когда каждая точка картины “знает обо всех остальных”. Сезанн пишет, пренебрегая безусловным центром, его живописное движение разворачивается сразу во всех направлениях, захватывая и создавая неустойчивые планы взамен единой жесткой перспективы. Литературный жанр у Стайн (не важно, повесть это, роман или стихи) также претерпевает изменения: он утрачивает обязательные контуры — начало и конец подвешены, — а чтение, вослед письму, располагается во времени, которое желает найти свой адекватный пространственный эквивалент: в построенном по-новому предложении, требующем по ходу чтения остановки и внимания к его структуре, в иначе скомпанованном абзаце, своей плотной сбитостью напоминающем вещь.

Литература Стайн, если здесь по-прежнему применимо это слово, уже с самого начала, даже когда дань конвенции все еще достаточно сильна, стремится сорганизоваться в новую конструкцию, предстать как некое полотно: ее подвижность ищет для себя иной развертки — развертки чисто плоскостной и не скрепляемой каким бы то ни было единством — содержательным, жанровым, грамматическим и иным. Эта литература и вправду обретает для себя новое равновесие, о чем, пожалуй, стоит поподробнее поговорить.

Я отдаю себе отчет в том, насколько туманны и, быть может, беспочвенны любые обобщения в отсутствие самих текстов. Но я по-прежнему остаюсь в пределах общих ссылок и упоминания отдельных произведений, на каждом из которых следовало бы самостоятельно остановиться. Эти тексты существуют. К сожалению, они все еще более далеки от нас, чем полотна Сезанна. Однако мы имеем некоторый образ Сезанна и не имеем образа Стайн. Именно поэтому, вероятно, мне хотелось бы удерживать в сознании этот образ, дабы располагать ориентиром, а заодно и языком описания, неявно предлагаемым Рильке. Ибо, как мне думается, этот язык очень подходит для разговора о творчестве Стайн.

Часто слова обоих — Рильке и Стайн — просто совпадают. Как это имеет место с понятием равновесия. Но дело, конечно, не в совпадении, а в том, что живописное равновесие Сезанна, как его трактует Рильке, и стайновский “баланс” (новое равновесие предложения, исследуемое ею), равно как и “композиция”, — это те самые вещи, которые, по-видимому, должны быть теснейшим образом соотносены. Поскольку в них есть не случайные и важные для нас резонансы.

Нам вновь придется различать два типа равновесия. То, что имеет отношение к целому, а вернее сказать “целости” (в стайновском понимании), объясняется в терминах “композиции”. Чаще всего “композиция” — знак переосмысления жанра или формы (когда Стайн, например, рассуждает о пьесах и говорит об их “строении” (“formation”), сравнивая его со “строением” ландшафта, — еще одно слово для обозначения “композиции”). В этом смысле “композиции” одновременно соответствует и противостоит “равновесие” как такое — то, что постигается на уровне предложения и абзаца и их частных, казалось бы, взаимодействий. Но проблема состоит здесь в том, что “композиция” — не оппозиционный термин в паре “композиция — баланс”, и это так по той простой причине, что отдельное предложение, структура которого у Стайн все больше и больше усложняется, отнюдь не служит подчиненным элементом композиции, подобно части, входящей в заведомо большее целое, но представляет собой

“целость” саму по себе. Иными словами, предложение это тоже композиция, утверждающая себя по меньшей мере дважды: на уровне, повторяю, этого отдельного предложения, где она дана вся целиком и сразу, и на уровне той макроформы, внутри которой располагается такое предложение.

Я думаю, что ключ к большой форме можно обнаружить именно в этом неординарном предложении, которое у Стайн превращается в абзац или стремится стать им. Постулируемое Стайн “новое равновесие” есть не что иное, как гибридное, а лучше сказать, переходное образование, это предложение, застигнутое врасплох, то есть в тот момент, когда оно занято только собой, поглощено самим процессом своего оформления в предложение. Можно выразить это по-другому: предложение, объединяющее в себе, по Стайн, два вида равновесия, — равновесие собственно предложения и равновесие абзаца, — обнаруживает своеобразный ритмический стык (то, что мы, согласно обычной схеме своего восприятия, могли бы назвать логико-грамматическим сбоем), который является зоной нашей смысловой необеспеченности, но в то же время остаточным следом предложения как чистой языковой формы, вполне аутичной и не рассчитанной на адресата.

A bay and hills hills are surrounded by their having their distance very near. [HTW, p. 89]

The thing to remember is that if it is not if it is not what having left it to them makes it be very likely as likely as they would be after all after all choosing choosing to be here on time. [HTW, p. 259]

Any one is one being one being living and any one is saying something and any one is saying anything again and any one is one having been in family living and any one is one not beginning anything of being in any family living and any one is one being one being in family living and being one then not beginning anything again and being one then saying anything again and having been saying something and being then not saying anything and being then again not saying something and being then again saying anything. [MA, p. 403]

Стайновские предложения словно размышляют о самих себе, не заботясь о том, какие трудности может вызывать их чтение. Но именно потому, что чтение трудно, эти предложения и обнаруживают себя во всей откровенности грамматической формы, опознаваемой и выявляемой через ее насильственное искажение. Возвращаясь к тому, что мы выше определили как ритмический стык, как опыт вопиющей смысловой недостаточности, следует уточнить, что сам стык совмещает разом два пространства: он относится к обоюдному ведению

визуального и звукового. Малый коллапс восприятия у нас, читающих, может возникнуть тогда, например, когда, казалось бы, все синтаксически корректно (“It looks like a garden but he had hurt himself by accident”). В этом случае появляется чисто смысловое осложнение, вызванное взаимным положением, или соотношением, обеих частей предложения: эти части никак не связаны между собой (подсказывает нам рассудок), и тем не менее это единое предложение, прочитываемое на единой скорости и без особого труда. Понимательное усилие концентрируется на явно провокативно подобранном союзе, этот союз помогает нам пробежать предложение от начала до конца, однако в силу возникающих смысловых затруднений он снова возвращает нас к самому себе, предъявляя неожиданным образом все свои до сих пор нами пренебрегавшиеся возможности (кто обращает внимание на союзы во время чтения?).

Вообще говоря, своим письмом Стайн любит выделять отдельные части речи, вспомогательные слова, обретающие благодаря ее манере вполне осязаемую рельефность. Ситуация предельной, я бы сказала живописной или скульптурной, активизации чтения достигается и другими способами: повторами, когда слова выстраиваются во фразе так, что они являются в одно и то же время и средствами и объектами выражения, иначе говоря, когда означаемое и означаемое приводятся в столкновение и начинают друг в друге отзываться (“There can be no grammar without and and if if you are prevailed upon to be very well and thank you”, см. комментарий У. Стайнер); постановкой крайне редкой запятой в совершенно непредвиденном месте (“Another curious thing about master-pieces is, nobody when it is created there is in the thing that we call the human mind something that makes it hold itself just the same”); точечной разбивкой виртуального предложения на отдельные фразы-слова (“They. Must. Be. Wedded. To. Their. Wife”. — Здесь, замечу мимоходом, мы прочитываем целых семь предложений и лишь потом осознаем, что по смыслу — но не графически, не грамматически — они образуют одно.).

Все это, как мне кажется, разновидности ритмических стыков, чисто плоскостных и по сути дела автореферентных явлений, из которых складывается сложный рисунок чтения стайновской прозы и стихов. Впрочем, это чтение, наверное, было бы эмпирически невозможным, если бы не одно существенное обстоятельство: Стайн, похоже, никогда не расстается окончательно с “рассказом” (“story”), хотя рассказов в принципе так много, что зачем, спрашивает она себя резонно, добавлять к ним еще один. Да, Стайн избегает сочинять одну большую “историю”, даже если это повесть или роман, но вместо этого



рассказы в ее текстах начинают множиться, дробиться, разбегаться в разные стороны, соперничать, друг другу помогать. “Рассказ” может уместиться в пределах одного-единственного предложения — нет, конечно, не один рассказ, целых два, а то и больше, откуда, между прочим, и берется наш ритмический стык. Иногда складывается впечатление, что в предложении соединились две истории: только у одной из них потерялся конец, а у второй недостает начала. “It looks like a garden but he had hurt himself by accident”.

Наше восприятие благодарно движется по накатанной колее рассказываемых историй. Самая малая история равняется предложению. Самый малый рассказ повествует нам о ком-то, о том, что этот кто-то сделал, и, быть может, говорит нам, что он представляет из себя. Так построено любое предложение: субъект-подлежащее, предикат-сказуемое и (прямое) дополнение. Стайн словно подходит к истоку любого рассказа — матричной логике предложения, нашего мышления, наших полуавтоматических навыков познания через считывание информационных единиц. Стайн подходит к этому истоку и как будто говорит: подождите, вы хотите узнать, что случилось, а я покажу вам — как. И случаются события — раз уж все мы говорим и пишем — внутри языка; я расскажу вам историю, но не еще одну, а покажу саму встречу глаголов и глагольных времен, я продемонстрирую, как напряжение, почти физическое, вызывается простым соседством слов, если раскрепостить их и освободить от служения — от нашей неумолимой потребности рассказывать и выслушивать разные истории, и это совсем не удивительно, ведь главная история — проживаемая нами жизнь, у которой есть свои начало и конец. Но почему мы так самозабвенно устремлены ко всякому завершению — неужели нами правит рок, и все, на что мы способны, — это говорить и слушать, слушать и говорить?

Нет, можно еще писать, находясь тем самым на пересечении с повседневной жизнью, а не внутри нее, не в тисках пресловутых “отношения и необходимости”, из чего она и состоит. Можно писать, не помня о прошлом и не помня настолько, что даже памяти языка (а какая это память!) придется потесниться, чтобы выкроить немного места — для нас. Но стоит “нам” попасть в эти тонкие хитросплетения письменной речи, в эти самовольные ловушки языка, как “нас” уже больше не существует, как “мы” пропадаем, заодно утрачивая представление о времени, в котором якобы смертельно заключены. Что же удивляться — стайновское письмо играет с самой субъективностью: там, где остаются следы историй, там можем существовать “мы”, доверяясь великой правде языка, который распоряжается нами

(нам кажется, что это мы владеем им), но там, где истории терпят ущерб, где они весело растворяются в бессмысленной дымке, — возможно, в предчувствии других, — там начинается разреженный воздух, там нет органического выдоха и вдоха, как нет и помогающих этому запятых, там субъективность затухает, теряется, изнемогает, когда “мы” более себе не тождественны, но и язык “нам” больше не указ. В лучшем случае проводник или попутчик.

Конечно, я немного утрирую ситуацию, но остается несомненным то, что в текстах Стайн имеются в виду две принципиальные возможности: “быть собой”, что обеспечивается обустройством всей классической литературы, и — собой не быть, а если все же сохранять какое-то существование, то лишь как подвижное акустически-сонорное существо, повторяющее и приумножающее языковые жесты.

Итак, грамматические стыки, задающие особенный ритм чтения, имеют непосредственное отношение к представлению о “новом равновесии” предложения. Но новизна предложения, как мы уже вскользь отмечали, определяется, по Стайн, его тяготением к абзацу, или соединением внутри него двух видов равновесия — соответственно предложения и абзаца, поскольку, по мысли Стайн, предложения “неэмоциональны”, а абзацы “эмоциональны”. Однако “эмоция” — не выразительное средство и не психологическая данность; это то, что может быть зафиксировано и отграничено (считает Стайн). Иначе говоря, “эмоция” является еще одним понятием, соотносимым с понятием композиции, и означает некий конструктивный элемент. Можно попытаться превратить предложение в абзац, растянув его до невероятных длиннот, как это имеет место в “Становлении американцев”, но в любом, даже до неузнаваемости измененном, предложении остается след его строения, остается сопротивление первичной голой схеме наиболее простого из рассказов. Предложение слишком поспешно и безучастно ставит точку, это незыблемый оплот нормативной грамматики языка. Но вот посмотрим на абзац — внутри абзаца все же есть свобода и простор, внутри абзаца все переливается, колеблется, перетекает, и когда идет к завершению абзац, то это уже самим им обусловленное завершение. Точка в конце абзаца является той единственной и настоящей точкой, которая одна существует в грамматике стайновского письма-речи, если учесть, что абзац — идеальный абзац — представляет собой его единичное “высказывание”.

В рассуждениях Стайн часто мелькает указание на “типично американскую вещь”: промежуток — в том числе и времени, — всецело заполненный движением (“a space of time that is filled always filled with moving”). Прежде чем мы двинемся дальше, необходимо сделать ого-

ворку. Да, Стайн была рефлексирующим писателем: она пыталась размышлять по поводу создаваемых ею текстов; из этих размышлений, как правило лекций, мы часто черпаем своего рода самоопределения. Я не ставлю под сомнение возможность писателя осмысливать свой собственный опыт, но при этом понимаю, что даже лекции, которые, казалось бы, достаточно сдержанны и информативны, даже они, ориентированные на слушателя, представляют собой очередную — синкопически устроенный — текст. Вообще говоря, эти на первый взгляд вполне дискурсивные произведения разделяют участь всех остальных: дело не в том, что из них не извлекается некий посыл (он может быть вычитан из афористической фразы, метафоры, попытки самообъяснения и проч.), а в том, что его передача, его организация подчинены тем самым правилам, которые лежат в основе прочих текстов. Читатель (слушатель) реагирует прежде всего на ритм, на голос (в письме или когда-то в жизни) и из этих акустических, подчас досмысловых, телесных состояний выводит для себя свой окончательный (хотя, возможно, не единственный) смысл, который он и закрепляет за прочитанным (услышанным). Но для нас важно сохранить эти пускай отчасти стилизованные знаки стайновской мысли, дабы посмотреть, с чем это соотносится: не формально, в рамках дискурсивно разворачиваемой аргументации, а фактически, то есть в связи с природой самого ее письма.

О только что упомянутом “движении” Стайн нередко говорит в терминах его ограниченности чем-то внешним, задаваемым изнутри него самого (это “то, что полностью в себе удерживается”). Можно сказать, что движение заключает себя в некоторое “вместилище”, внутри которого продолжает, не изменяясь, существовать, или так: что оно обретает внешний пространственный контур, в котором замыкается, но лишь затем, чтобы там себя продолжить. Оно постигается не в сравнении с чем-то, но представляется абсолютным (указывает Стайн). Вот такими воплощенными промежутками времени (spaces of time), наполненными изнутри безотносительным движением, и являются, на мой взгляд, стайновские абзацы, образующие внешнюю рамку для ритмически построенных “высказываний”, то есть для самих себя.

Анализируя текстуру “Становления американцев”, Д.Сазерленд подмечает, что абзацы на каком-то этапе превращаются в “завершенное внутри себя событие” (“a complete interior event”), и это, по его мысли, связано с равновесием отношений и ритмом переходов, устанавливаемых в любом из них. Такое “равновесие”, однако, интерпретируется им как относящееся к простому чувству “удовлетворения” и

насыщения. Я не уверена в том, что здесь действуют какие-либо органические законы, поскольку, как далее указывает сам же Сазерленд, стайновские тексты создают “континуум интенсивности”, который отнюдь не является суммой отдельных частей. Этот “континуум” движения в настоящем вызывается к жизни взаимодействием разрозненных элементов, прерывистых (можно даже сказать: постоянно прерываемых) “материалов и форм” и постигается чисто физически как столкновение сил, напряжений, движений, скоростей, притяжений и т.п. Если это так, а нам кажется, что это очень верное наблюдение, то исчерпывает себя абзац не тогда, когда мы чувствуем, что с нас довольно, но когда внутри него установилось равновесие — независимо от нас.

Я попытаюсь предложить в этой связи такое объяснение: мы помним, что сезанновское полотно обретает схожую вещественную завершенность, когда краскам удастся выяснить и уладить свои отношения, когда они упорядочивают и, как кажется, исчерпывают весь потенциал тех внутренних взаимодействий, в которые эти краски изначально целиком и полностью вовлечены. Композиция Сезанна, как и Стайн, насквозь пронизана динамизмом подобных отношений — они на деле не застывают, не прекращаются ни на секунду, — как пронизана она и отголосками различных качеств. Краски, как пишет Рильке, совершают что-то свое, по существу творят произвол, делая это помимо Сезанна и работы его кисти (а Рильке склонен представить художника неким адамическим существом, свободным от принуждений разума и не обремененным грузом познаний); то, что краски совершают “сами”, лишь случайным образом рождая из себя фигуративные подобия вещей или же показывая, как они возможны, — те же самостоятельные действия у Стайн дублируются, повторяются, воспроизводятся, но только словами. Им тоже нет дела до “изображения” — они поглощены сами собой, и “равновесные” системы, находимые ими для себя, суть отдельные разлаженные предложения, которым предстоит оформиться в нечто большее, а этим большим, этим новым равновесием является желанный, но никогда фактически не достижимый абзац. Если картины Сезанна изображают существующее “без всяких воспоминаний о прошлом”, причем так, что предметы незаметно утрачивают свое утилитарное предназначение, и даже лицо, эта христоподобная книга, и та превращается в вещь; если картины Сезанна уплощают мир, лишая его сюжета, психологии, морали, поскольку то, что изображено, пишется с любовью, но при этом без любви как извне привносимого человеческого отношения; иными словами, если живопись Сезанна возвращает нас к миру, где нет людей, одновременно делая зримым, как “мир прикасается к

нам” (М. Мерло-Понти), — то и стайновские абзацы, эти своеобразные живописные этюды, представляют собой сугубо “внутренние” соотношения слов и предложений, сохраняющих открытость и подвижность во взаимодействии друг с другом и тем самым невероятно ослабляющих любую остаточную нарративность. Эти абзацы тоже всецело поглощены “настоящим”: если это время (а чем иным это может быть как не временем в литературе?), то они делают его видимым, даже осязаемым, предъявляя нам акустическую графику письма и языка.

Как и у Сезанна, возникающее внутри них “равновесие” неустойчиво; оно неустойчиво в том смысле, что складывается из системы отношений — в данном случае словесных — прямо перед нами, у нас на глазах. Мы не можем быть эталонными знатоками, вседержителями этого “равновесия”, так как это не “наше” равновесие, не равновесие мерного дыхания жизни либо оставляемых ею циклических колец. Равновесие Сезанна открывает нам до-человеческий мир и относится к вечно меняющейся материи, это равновесие, обретающее себя в геологических катаклизмах, ландшафтных сдвигах, в гулах самой земли. Это равновесие катастроф. Равновесие Стайн обнажает вне-человечность языка, независимую вещность слова, утверждаясь в раз и навсегда грамматически раскрепощенном ритме лишь по видимости замкнутых пассажей.

То, что Стайн называет “moving” и что мы связываем с ее понятием “длящегося настоящего” (“the continuous present”) (именно это время она пыталась инициировать и закрепить в своих вещах), познается, по-видимому, в процессе чтения как превратного — всегда и обязательно превратного — продвижения (смыслового, графического, ритмически-сонорного) через ее видоизмененный абзац. Всякий абзац и завершается вместе с этим усилием, вернее, абзац и есть контур этого усилия. Абзац становится таковым тогда, когда он свершается как событие чтения, иначе говоря, когда мы проходим путь особого микрокатастрофического равновесия, который и дает нам знание того, что же представляет из себя абзац — как “целость”. Как малый интервал. “Длящегося настоящего” является пунктирно обозначенной траекторией нашего событийного чтения, чтения, заставляющего нас отказываться от своих привычек, даже расставаться с собой, когда мы не являемся более инстанцией понимания и смысла и таковых становится по меньшей мере две: мы и текст — последний со своим смыслом, своим пониманием, полностью отличными от наших. Но текст неоднороден, в нем самом нет единой смысловой инстанции, противостоящей, как это может показаться, субъективнос-

ти как таковой. В тексте множество таких инстанций, множество очагов, и этот текст многоголосен, своей полифоничностью он создает возможность для разных вчитываний и прочтений, то есть для распознания в нем различных кодов.

Но я возвращаюсь к абзацу и хочу еще раз подчеркнуть, что если в случае с Сезанном мы сталкиваемся с такой системой отношений, с таким “равновесием” картины, что оказываемся свидетелями ее становления, становления-изображением, то в случае со Стайн нам доводится наблюдать, как через систему уже по-своему равновесных предложений (а каждое из них в пределе это абзац) всякий раз при нашем непосредственном участии возникает или, вернее, случается абзац. Стайновская речь-письмо разворачивает себя через ритмические кривые абзацев. Абзацы суть утяжеленное дыхание такого сбивчивого, “говорливого” письма.

Можно немного задержаться на этой метафоре. Когда мы говорим о дыхании, то имеем в виду, что “дышит” все то же странное существо, которое мы назвали стайновским “сказителем”. “Сказитель” этот как будто пропевает свои длинные пассажи и когда он делает очередной вдох, напрягая диафрагму, так, как это сделал бы степной певец, чья песня звучит прерывисто и в то же время нестерпимо долго, так вот, когда возникает потребность в новом вдохе (для продолжения пения-речи, тогда графически обрушивается отступ и начинается абзац. Очевидно, что возможности стайновского певца-“сказителя” значительно выше человеческих. Его певучая речь устремлена в бесконечность, и эта устремленность поддерживается системой повторов, которые разжигают ее изнутри и создают особый механизм речевого самопорождения. Даже если заканчивается данная книга, остается зафиксированный ею ритм повторов, который, превращаясь в тонкую колеблющуюся линию уже неслышных звуков, ждет лишь новой встречи с языком, чтобы снова его изнутри интонировать.

Я предполагаю, что стайновские абзацы разворачиваются не столько последовательно — один за другим, — сколько одновременно, то есть абзацы стремятся заполнить собой место и даже множество мест; можно вообразить себе такую книгу, а это, на мой взгляд, идеальная полиграфическая форма для всех без исключения текстов Стайн, которая является воплощенной картиной, плоскостью, листом бумаги, разбухающим в длину и ширину, возможно, это просто огромное полотно, на котором зримо представлены все тексты, все абзацы, все предложения, представлены как музыкальная партитура, как соединение языковых знаков, из которых вычитывается их прихотливый ритм. Вспомним про картину госпожи Сезанн, висевшую у

Стайн в кабинете, — ее книги, быть может, повторяют такую картину, только преодолевающую своими размерами границы той скромной стены в кабинете, а позже — музейной стены, как и вообще всех и всяческих стен; это картина, заполняющая собой огромное пространство, и в ней все время сталкиваются краски-слова, помня только о себе в момент этих физических столкновений, но при этом чувствуя и те другие толчки, которые происходят у них за спиной, спереди, сбоку, слева, справа, — это целый мир друг друга подкрепляющих взаимодействий, чья скорость не позволяет им охладить свой пыл, отвердеть и остыть, окончательно оформившись в иерархизированную целостность, тут же находящую для себя опоры в виде центра, глубины, границ.

Стайн когда-то написала, что свое “открытие” в отношении предложений и абзацев она сделала, слушая, как пьет ее собака Бэскет. Абзацы “эмоциональны”, а предложения нет. Звук каждого глотка монотонен, почти одинаков, но вот наступает момент, когда собака перестает пить, и тогда, каким-то “ретенционным” остаточным чувством, мы обнаруживаем, что было в этих звуках, — какое самобытное распределение акцентов, какое и вправду неповторимое звучание, полноту которого раскрывает лишь наступившая тишина. Так и абзац. Сonorно-ритмическая кривая письма — его время, но точно так же и его “движение” (“moving”) — прокладывает свой путь через абзацы. Каждое отдельное предложение — глоток, тихий всплеск воды, потребляемой живыми существами, — несет в себе забывчивость и даже невыразительно, оно пренебрегает всем остальным, иначе говоря, своим ближайшим окружением; само себя рождая, оно тут же себя исчерпывает и тем самым поглощает, однако в сочетании подобных предложений открывается нечто большее, чем простая (скажем, коммуникационная) необходимость. Но если уже и отдельное предложение перестает быть глотком, если уже оно знает о грядущей и случайной форме, через которую одну и получает всю свою силу и свое новое предназначение, короче, если уже в отдельном предложении предчувствуется абзац, полнота как пауза, как подытоживающее молчание, то такое предложение предельно интенсифицируется, а абзац приходит как кульминация, как та точка внезапной тишины, в которой ритм письма обретает свое полновесное существование.

Думаю, что, желая совладать со временем, Стайн с настойчивостью живописца прибегает к помощи пространства: все, что для нее имеет отношение ко времени и прежде всего представление о “длительном настоящем” написанного, оформляется в абзац, то есть в серийную последовательность по сути дела ритмичных предложений, стремящихся не столько сцепиться друг с другом, сколько друг от друга

оттолкнуться, раздвинуться виширь, — в этом смысле абзац напоминает ветвящуюся структуру и выстроен он не по единой линии, а вдоль многих линий, будто растаскивающих, растягивающих его в разные стороны изнутри. Вот почему абзац — единичное высказывание в пределах письма-речи — есть в то же время малое живописное полотно, лишенное какой-либо рамы. С другой стороны, абзаца нет до тех пор, пока не установлены и не запущены в ход необходимые временные механизмы: повторы, чередования, обособления, сжатия, столкновения, отступления и проч., которые самым фактом своего функционирования во времени — нам требуется время, чтобы, читая, их преодолевать, — и создают тот внешний пространственный контур всех своих (и наших с ними) взаимных сочетаний, каковым и предстает абзац. Это можно коротко определить как становление-письма-абзацем.

Я позволю себе снова обратиться к метафоре пьющей воду собака. Подумаем о ней иначе. Есть некая необходимость, заставляющая рано или поздно отказаться от воды. Относящаяся к сфере органического, эта потребность естественна, но и слепа в том смысле, что не мы ею распоряжаемся, а, напротив, именно она подчиняет себе нас. Можно даже сказать, что это чистая энергия, требующая перераспределения влаги в границах живого: энергия самой воды. Это она может “войти” в человека или собаку и пока не исчерпает предписанной ей силы, будет с ними оставаться, а потом внезапно уйдет. Мы ощущаем ее уход как пресыщение. А она движется дальше, равнодушными к нам путями воды. Вероятно, завершение абзаца может каким-то образом совпадать с нашим органическим ощущением — обретенной им полноты или нашей собственной усталости, — но абзацем он становится тогда, когда достигает соответствия уже своей особенной энергии. По достижении такого соответствия все начинается заново, но все и продолжается, поскольку начала, строго говоря, нет.

Стайновские пьющие по-собачьи земную воду абзацы. Сезанновские холсты, написанные так, как будто художник был псом, сидел и смотрел на мир, без всяких “побочных мыслей”. Совпадение. Но удивительно другое: современники были убеждены в том, что Сезанн страдает врожденным дефектом зрения (а иначе как объяснить все его не до конца оформившиеся картины, его пренебрежение к коммуникации со зрителем и проч.?). Точно так же как издатели первой книги Стайн не сомневались, что она недостаточно свободно владеет английским языком (слабое образование? иностранное происхождение?). Как бы то ни было, но там, где оба — и Сезанн, и Стайн — давали волю своему материалу, там, где он начинал им диктовать свои



законы (а эти законы предстояло распознать), там вставал вопрос об их творческой “вменяемости”, об “авторстве”, о странной неспособности обоих оставить в стороне имманентную жизнь красок и языка во имя человеческих установлений. Но именно того, чего от них могли ожидать, они, как мы знаем, не сделали, трудясь и дальше над самовольной “композицией”, будь то живописное полотно как способ познания стихийных сил природы или внутренний строй по-иному зазвучавшего языка. Они, повторяю, не сделали того, чего от них ожидали. И поэтому теперь мы имеем еще два имени, два знака индивидуализированного прорыва к отличным и независимым от нас мирам.

Теперь попробуем сказать о тех же самых вещах, используя другие понятия. Стайн осмысливает себя в роли нового грамматика, понимая, что такая грамматика имеет отношение уже к “композиции”. Странное на первый взгляд противоречие: композиция толкуется в терминах данности, чистого соотношения частей, независимо от того, являются ли они в своей основе подвижными или, напротив, статичны. Излюбленный композиционный образ — это “ландшафт”, в нем летящая сорока и застывшее чучело уравниваются в том смысле, что и то и другое вписано в некую фигуру, каковой и является ландшафт. Стайн при этом оговаривается: сорока может рассказать свою историю, а чучело — свою, но главное, что они оба составляют часть системы отношений, а отношения остаются на месте несмотря ни на что. Итак, композиция — это не то, что существует для чего-то или по поводу чего-то, композиция, если воспользоваться еще одной формулировкой Стайн, — просто “нечто существующее”. Композиция, повторим, является системой отношений. И вот в этом положении, как нам кажется, и содержится неявный переход от образа статичности к образу подвижности, к тому самому “moving”, которое заключено внутри замкнутой вещи (“a thing contained within”). Ибо если можно постулировать наличие системы отношений, то этим все и ограничивается, поскольку далее начинается игра этих отношений, дальше, по Стайн, начинаются их “истории”, а “истории”, как мы знаем, невозможно по-настоящему остановить — короче, дальше начинается то, что живет постоянными переходами, что переливается, вспыхивает и затухает, оставляя живые мерцающие следы и для чего так трудно подобрать название. Дальше начинаются импульсации внутренней речи, перебивки сказа, дальше следует полный, казалось бы, произвол, если бы не спасительные “отношения”. Композиция и ведает всеми этими отношениями, она является полым каркасом, пустымместилищем для языковых событий, но при этом она сама определяется ими, ее “форма” зависит от их интенсивности, и поэтому она то являет себя

в виде абзаца, то пытается найти приют в отдельном предложении. Композиция — невидимый метроном, она отбивает такт сбившихся с ритма тактов, отбивает его, всякий раз приноравливаясь к новым ритмам, стремясь их уловить и сохранить. В то время как вся текущая жизнь языка может быть определена как грамматика, но не конвенциональная, устойчивая, не как грамматика языковой нормы и правильного словоупотребления, а как такая, которая по существу реляционна, которая возникает и “применяется” ad hoc.

Говоря о “реляционности” грамматики и подразумевая под этой последней имманентное обустройство стайновского письма, мы имеем в виду сразу несколько вещей. Во-первых, мы помним о роли соотносящих (“реляционных” в терминологии Р.Якобсона) слов в этом письме, имеющих сугубо грамматический, то есть внутренне референциальный характер. Использованием реляционных слов — в самом широком смысле “местоимений” — Стайн делает шаг в сторону уплощения языка, но при этом не посягает на его структурные основы. Однако реляционность, дающая о себе знать в подборе слов, подкрепляется и более радикальным ее проявлением — тем, что можно назвать неуклонной транспозицией синтаксиса, усиливаемой частыми повторами. Синтаксические связи словно выпадают из привычных (“нормальных”) грамматических гнезд и предстают во всей своей неясности: мы пытаемся определить, в чем же нарушение нормы, но при этом попадаем в такие поливалентные потоки (в том числе и смысловые, потому что нарушение традиционных синтаксических связей порождает не один новый “смысл”), из которых не можем выбраться, не утратив полностью своего прежнего грамматического чувства. Грамматика словно размыкается, распадается на ряд противоречащих друг другу предписаний, они не объединяются в единый свод, но все время попирают основания возможного единства; грамматика плюрализуется, появляются многие грамматики взамен одной “большой” — разные наборы правил применительно к каждому конкретному усилию письма и соответственно чтения. Единственная инстанция, которая пытается удерживать эту принципиальную разбросанность, это дробящееся множество возникающих и тут же гаснущих отношений, есть не что иное, как “композиция”, которая озабочена лишь фактом существования такого плюрализма. Композиция представляет собой подвижную рамку письма, его пространственное выражение; композиция позволяет разным грамматикам быть и вступать между собой в отношения. Композиция — это неистребимые отношения грамматик, бытующих в стайновском письме.

Для того чтобы пояснить этот тезис, я попытаюсь развить метафору грамматики ad hoc. Грамматика ad hoc, на мой взгляд, связана с

нашим опытом чтения стайновских текстов, при котором (если рассматривать его эмпирически) мы всегда прочитываем — потребляем — что-то, но при этом что-то не можем прочитать. Ибо возникающей в этом случае инерции либо слишком много, либо недостаточно; мы должны научиться подстраиваться под ритмы читаемого, а они значительно быстрее, значительно проворнее или, напротив, значительно медленнее, чем порог нашего обычного восприятия, чем наша работа по их осмыслению и даже наша телесная адаптация к ним. Итак, при чтении всякий раз сохраняется некоторый не потребляемый нами остаток: что-то нам неодолимо мешает прочитать по правилам сразу нескольких грамматик; наверное, то, что мы взращены одной-единственной, это наш закон, наш логос, который и предопределяет нас. Что же до самого остатка, то он неповторим, каждый раз он различен, и о нем ничего неизвестно кроме того, что он узнается как след. Этот остаток можно назвать как угодно: это и “ритмический стык”, и только что упоминавшаяся “композиция”. О нем нам, повторяю, ничего неизвестно — кроме того, что он есть. Каждый раз при чтении мы будем сталкиваться с его новой конфигурацией, поскольку нам удастся что-то с чем-то соединить по ходу чтения, но лишь затем, чтобы из этого сочетания безвозвратно выпало что-то еще. При следующем чтении упущенное ранее может выстроиться, скажем, в новую последовательность смысла, но тогда из этой последовательности, по определению неполной, снова что-то исчезнет. И так каждый раз. Композиция регулирует эти скользкие отношения между словами и предложениями, но она не отвечает за то, каким образом мы присваиваем смысл или же его не присваиваем. Композиция отвечает за язык, но не несет ответственности ни за “нас”, ни за наше смысловое благополучие.

Что касается множественных грамматик, то их наличие позволяет встраиваться в текст абсолютно любому читателю со своим аппаратом чувственности: тексты Стайн открыты навстречу самым разным кодам, которые так свободно и так отрывочно пересекают их. Пример недавнего времени — попытка прочитать подобную литературу через “лесбийский код”, попытка большая, окрашенная политическим пафосом так называемых гендерных исследований и при этом остающаяся весьма локальной, на мой взгляд. Ибо даже если нам будет достоверно известно, что “cow” у Стайн означает “оргазм” и мы сумеем “правильно” прочитать фразу: “My wife had a cow”, то эта правильность перечеркнет и отменит все другие способы прочтения, существующие с ней на совершенно равных правах. Потому что к чтению этих текстов (теперь уже как толкованию) можно подключиться, беря на вооружение гомосексуальный код, но точно так же и любой

другой: например, код основной — нормативной — грамматики, с помощью которого в таких сочинениях будут усматриваться исключительно аномалии и aberrации по отношению к языковой, в том числе и письменной, практике. Мне представляется, что эти тексты в принципе открыты, что их отличает такая, скажем так, нейтральность, которая позволяет их читать — всем и никому (всякому и каждому, как сказала бы, наверное, Стайн): всем, потому что каждый из них (из нас) привносит свои культурные привычки, свой телесный опыт, свой, если угодно, гендерный материал; никому, потому что эти тексты ни для кого конкретно не предназначены, потому что у них есть свой “идеальный читатель” (термин В.Подороги), не тождественный ни одному из нас. Этот идеальный читатель является самим языком, его воплощенным звучанием, он сливается с внутренней речью языка, с его потешным сказом, его детским лепетом, в котором никак нельзя понять отдельные слова, образующие целые сонорные конгломераты. “Madame Rïcamier” — повторите это несколько раз (Стайн придает этой звуковой кривой статус названия пьесы), повторите несколько раз это странное сочетание, здесь нет имен, здесь одни лишь звуки, детская считалка — считалка ничего не означает, она просто удерживает время, заговаривая его, — вот именно: заговор, заклинание — “Madame Rïcamier”, повторите снова, и вы поймете, что язык не прозрачен, что состоит он из мелодий, упругих и тугих, и это и есть его “истории”, которые он готов рассказывать без конца. Вы заморожены этим потрясающим заклинанием, вы растворяетесь в звуках — произносимых или молчаливых, — и “Madame Rïcamier” продолжает вычерчивать свою фигуру, свой плотный узор поверх вашего превратившегося в ухо тела, поверх и помимо вашей способности что-либо понимать.

По-видимому, Стайн совершает невозможное: она пишет, оставляя простор для максимального количества путей прочтения, при этом в качестве главного не выделяя ни один из них. Ее письмо в этом смысле действительно нейтрально. Она пишет чистую возможность чтения, рассчитанную на того, на тех из “нас”, кто не был или перестал быть “нами”, ее письмо не знает “идентичности”, зато позволяет выбрать “целостность”, которой некто может стать внутри него. Стайн помнит, что утратит свой смертный голос — прекрасный и мелодичный, — но как будто взамен этого освобождает ритмы языка. В этих ритмах есть лакуны и для наших голосов, тоже смертных, и если мы один раз приобщились к чтению, мы сумеем себя продлить в жизни языка — одновременно равнодушной, напевной и полифоничной.

**Цитируемая литература**

*Gertrude Stein.* Lectures in America. N. Y.: Random House, 1935. — LA.

*Diana Souami.* Gertrude and Alice. N. Y.: Pandora, 1991. — G&A.

*Райнер Мария Рильке.* Письма о Сезанне // *Райнер Мария Рильке.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. — ПС.

*Gertrude Stein.* Three Lives. N. Y.: Vintage Books, 1936. — TL.

*Gertrude Stein.* The Making of Americans. The Hersland Family. N. Y.: Harcourt, Brace and C°, 1934. — MA.

*Gertrude Stein.* Tender Buttons // *Gertrude Stein: Writings and Lectures 1909–1945.* Ed. by Patricia Meyerowitz. Baltimore, Maryland: Penguin Books Inc., 1967. — ТВ.